خطاب السويد
أو الفنان وزمانه

ألبير كامو



تقديم وترجمة أحمد المديني


أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

خطاب السويد أو الفنان وزمانه

تأليف
ألبير كامو

تقديم وترجمة
أحمد المديني





خطاب السويد
أو الفنان وزمانه

ألبير كامو

Discours de Suède

(L’Artiste et son temps)

Albert Camus

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٤٤١ ٠

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٥٧.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١٠.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات



أهم جروبات على تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب


أهم جروبات على تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

هذا الكتاب هو ترجمة لـ:

Albert Camus
Discours de Suède
(Paris Gallimard, 1958)

والطبعة المعتمَدة هي الصادرة دائمًا عن دار غاليمار، ١٩٩٧م، في سلسلة Folio:

وقد أقصينا منها التذييل الذي كتبه الصحفي السويدي كارل غوستاف بجوستروم، الذي رافق كامو في الرحلة السويدية، وهو أحد أفراد الدائرة المقربة من عائلة غاليمار، والمترجمين السويد؛ لم نَرَ في التذييل ذي الطابع الصحفي السِّجالي فائدة كبيرة للترجمة العربية، مع تباعُد زمن المناسبة، ولأن العمدة تبقى المتن المترجَم.


أهم جروبات على تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

ألبير كامو: الإبداع بين الحرية والأخلاق

تقديم من المترجِم

حين حصل ألبير كامو (Albert Camus 1913–1960) على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٥٧م، كان قد بلغ شأوًا عظيمًا في تجربته الأدبية، ومساره الفكري والحياتي المشحون والمركَّب. فتَرِكة هذا الروائي الكبير والمفكر الرصين، والصحفي المكافح ما يناهز ثلاثين حولًا قضاها مُخلصًا، يخوض غمار قضايا عصره، لا يوفر شأنًا ويُقْدِم جَسورًا على اقتحام الزمن الثقافي والأيديولوجي، والإنساني، بصفة خاصة، الذي كان الغرب يتقلَّب فيه عشية الحرب العالمية الثانية، وخلالها، وعقبها، وليصبح تدريجيًّا أحد كبار أعلامه ورموزه النيِّرة.

إن الاستعادة، ولو الموجزة، لسيرة كامو ضرورية رغم أنها لا تروم التعريف به، فذلك مبذول وإنْ ببعض التعميم، وإنما لفهم المراحل الكبرى التي تَبلوَر فيها عمله من أغلب النواحي، وتَشكَّل فِكرُه ورؤيته للكتابة ودور الكاتب في عصره. أوَّلُها في مسقط رأسه بالجزائر، الولادة التي صاغت حياته التعليمية الأولى على يد أستاذه Jean Grenier الذي سيقود خطاه، هو التلميذ اليتيم، شِبْه المُعْوز، ويفتح له الباب الأول للفلسفة بإرشاده إلى أحد كبار آبائها في العصر الحديث (نيتشه Nietzsche)، وهنا حيث تفتَّح وجدانه، وتربَّى عنده فكر البدايات. لكن الأهم، ربما، هو ما تشرَّبه من المحيط المزيج من هويتين وثقافتين، فرنسية وعربية، سائدة ومسودة، وعاشَه توترًا في العلاقة بينهما لم تكن قابلة للحسم بالكيفية التي تصوَّرها من أشاروا إلى ما اعتبروه موقفًا ملتبسًا من الاستعمار الفرنسي للجزائر، وما عاناه، أيضًا، من أبناء جلدته أنفسهم، (الأقدام السوداء، Les Pieds Noirds)، الذين كالوا له اتهامًا معاكسًا. ثم ما عاناه كذلك من بعض سوء الفهم تجاه

حركة التحرير الجزائرية لاحقًا في المتروبول الفرنسي حين سيصبح عضوًا لامعًا في النخبة بعد أن انتقل إلى باريس على إثر فَقْده لعمله في الصحافة بالجزائر (١٩٤٠م). مع رفيقه باسكال بيا سيبدأ مرحلة جديدة هي التي ستتطور صعدًا لتصنع منه في الأخير الشخصية التي نعرف، ولا نعرف أيضًا، طالما أن صاحبها، وهو شخصية عمومية بكل تأكيد بَجَّل العزلة، واعتبرها شرط إبداع وحياة لكل فنان (انظر محاضرة أوبسال).

روافد وعوامل عدة أسهمت في تكوين هذه الشخصية وقادَتْها إلى ذُرى المجد. لا شك أن الأدبي ذروتها القصوى، غير أن كامو، كما سجَّل ذلك كُتَّاب سيرته؛ أوليفيي تود، وجان دانييل من أشهرهما، صنع نموذج الكاتب الصحفي، أو الصحفي الكاتب. في باريس التحق بصحيفة «فرانس سوار» سكرتير تحرير. سنة ١٩٤٣م ارتبط نشاطه الأكبر بصحيفة Combat رئيس تحرير لها، وهي تخوض معركة وطنية شرسة ضد الاحتلال النازي، بعد اضطرار صديقه بيا التفرغ للمقاوَمة. لكن العمل الصحفي لم يصرفه عمَّا يمكن اعتباره نشاطه المركزي، ففي الوقت نفسه عمل في موقع قارئ بدار غاليمار الشهيرة، خلالها سيتم التعارف مع سارتر (١٩٤٤م) ليتنامى قبل أن ينتهي سنة ١٩٥٢م إلى القطيعة بعد النقد الذي وُجِّه إليه في مجلة Les temps modernes وقد اعتبرت أن مفهومه للتمرد «جامد بشكل مقصود». من هذا الموقع، ومن غيره، ظل كامو يواصل كتابة افتتاحيات نارية ومقاربة للشئون الحامية لزمنه، يتقاطع فيها السياسي والفلسفي، بأسلوب سيصبح ملكه، متميز بالدِّقة والتلميح والإيجاز وتنوُّع المقاصد. بيد أن شاغله الأكبر ظل الأدب، أو بالأحرى الكتابة الخلَّاقة صناعةً وتأمُّلًا.

ترجع بدايات كامو مع التأليف إلى سنة ١٩٣٧م لدى نَشْره لكتاب L'envers et l'endroit عبارة عن نصوص تدور حول تِيمَتَي الوحدة والصمت، لدى الأم خاصة، ونجد فيها الجذر الأول لأرضية المؤلف الفكرية، أتبعه بمجموعة نصوص انطباعية Noces. وليس إلا سنة ١٩٤٢م سيبدأ عنده الجِد في أول كتاب يطرح فيه تأملاته حول ما يسميه فلسفة «العبث» بعنوان «أسطورة سيزيف» (١٩٤٢م) Le mythe de Sisyphe. يعقبه العمل الروائي الذي سيضمن به كامو مبكرًا مكانته كروائي أصيل في جيل ما بعد الحرب الثانية بفرنسا، ويتحول إلى خزان لفهم وتأويل مصادر تجربته، نعني «الغريب»؛ L'Etranger (١٩٤٢م)، حيث نجد شخصية مارسو، بوضعه الإشكالي إزاء فعل قتل العربي في الشاطئ الجزائري. تنتمي هذه الكتابات لما سُمي بمرحلة «حلقة العبث»، وهي شملت إلى ما سلف مسرحيتيه Le malentendu؛ «سوء التفاهم»، وCaligula (كِلتاهما في ١٩٤٤م). يلي ما

يُسمى بـ «حلقة التمرد» تشمل على الخصوص روايته ذائعة الصيت «الطاعون» (١٩٤٧م) La peste فمسرحية «العادلون» (١٩٥٠م) Les Justes، والإنسان المتمرد (١٩٥١م) L'Homme révolté. بهذه الإصدارات كان كامو قد أرسى الصرح الأكبر من أعماله رسَّخ بها قدمه في حقل الرواية الفرنسية وأبعد، وكذا في حقل التفكير الفلسفي والتأمُّلي عامة. ومن ورائهما اعتبر صاحب موقف من كثير من قضايا عصر في ملء التحولات التي كان العالَم يعرفها آنئذٍ، واستوجبَتْ عنده الرأي الخصوصي للكاتب، الأخلاقي والإنساني أساسًا. لقد عاش كامو مرحلة انهيار وصعود ثقافات وقِيم وأيديولوجيات، ورفض أن يبقى كما يقال في «البرج العاجي» لا هو ولا غيره من كبار مثقَّفي وأدباء زمنه؛ (أندري جيد، مالرو، سارتر، آرون، وآخرون كُثُر) وهذا ما جعله يتشبَّث بالكتابة الصحفية كوسيلة للتأثير المباشر في الراهن، ما دامت الصحافة عنده قائمة على «أخلاقية» معيَّنة، على خلفية المهنة، وما يتحلَّى به الإنسان في صميمه، برأيه الشجاع وموقفه العنيد، وتطلُّعه إلى العدالة؛ لذا لا عجب أن تسمعه يقول: «في الحرب كما في السِّلم، فإن القول الفصل يرجع إلى الذين لا يستسلمون أبدًا.»

سواء بين كتابته السردية، أو تأملاته وطروحاته الفلسفية، صدر ألبير كامو عن جملة مقولات ومفاهيم أطَّرَت تجربته ككل، وقد نَظَّر لها بنفسه قبل أن يتبنَّاها بعده دارسو أعماله، تختصرها مقولتان: العبث L'absurde، والتمرد La révolte. في الأولى، كما كتب معرِّفًا في «أسطورة سيزيف»: «يُولَد العبثُ من المواجهة بين النداء البَشري وصمت العالَم.» عنده أن الإنسان يعيش في عالَم يتعذَّر عليه فيه فَهْم سبب كينونته، وانعدام أي جواب عن السؤال المطروح، عن المعنى الغائب اللهم أن يأتي من البُعد الإنساني؛ لذا يقول: «لا يقبل الإنسان العبثي أية آفاق إلهية، وإنما يريد أجوبة إنسانية.» ويضيف في «أسطورة ...» قائلًا: «إن العبث هو الوعي الدائم عندي بوجود الشَّرخ بين العالم وفكري.» يتم الانتقال إلى المقولة الثانية أو نقيض أطروحة العبث؛ أي إلى «الإنسان المتمرد» بالأفكار المبثوثة فيه، أولًا، ثم أدبيًّا مع رواية «الطاعون»، وهي عُبور نحو الالتزام، بفكرة أن التمرد يولد تلقائيًّا بمجرد إلغاء الإنساني وتعرُّضه للاضطهاد، وذلك في شكل ممارَسة عملية تمكِّن من تخطِّي العبث. وحتى وهو ينبع من القلب، فإنه لا ينبغي أن يبقى مجرَّد مبدأ، أو في حالة فكرة، أو شعور تلقائي، بل يتطور إلى «لحظة الثورة»، تمر هذه عنده بمراحل؛ لذا يؤمن صاحب «الغريب» بثورات نِسبية؛ أي لا نهائية، تتصالح فيها العدالة مع الحرية، ويتحالف فيها الاقتصاد الجماعي مع السياسة الليبرالية، وتتطلب عنده حتمًا: «نزاهة ثقافية وأخلاقية في كل الأوقات».

هذا ما أشاد به سارتر كثيرًا رغم الخلاف النظري، وفي المواقف، أيضًا، بينه وغريمه حين كَتَب مُنوهًا بعد رحيله العبثي في حادث سيارة: «لقد مَثَّل في هذا القرن، وضد التاريخ، الوريث الراهن للسلالة الطويلة للأخلاقيين الذين تُمثِّل أعمالهم ربَّما أفضل ما في الآداب الفرنسية أصالة. لقد خاضت إنسانيَّتُه العنيدة، الضيقة والخاصة، المُتقشِّفة والحساسة، معركة مُريبة ضد الأحداث الكثيفة والشائهة لزمانه. لكن، وعلى النقيض من هذا، فإنه بِصلابَة مواقفه الرافضة، كان يُجدِّد في قلب حقبتنا، وضد الأسواق، والعجلِ الذهبي للواقعية، تأكيدَ الوجود الحي للفعل الأخلاقي.»

هذه الخصلة وميزات ومناقب جليلة أخرى في شخصية ألبير كامو، يكشف عنها سلوكه الحياتي، الذي رغم هُوِية التمرد المعلَنة كانت تتسم بنسبة معقولة من الاتزان والخطو السديد، مع ترجيح كفة الممكن، وبرفض التكلُّس المذهبي (لم يستمر انتسابه للحزب الشيوعي أكثر من سنتين، ١٩٣٣–١٩٣٥م)، مع إيلاء قيم العدالة والحرية والأخلاق صدارة نهجه، ومبحث أبطال رواياته ومسرحياته. هكذا كتب افتتاحية في أول عدد من Combat يصدر بعد تحرير باريس (٢١ أغسطس ١٩٤٤م) بعنوان «من المقاوَمة إلى الثورة» قال فيها على الخصوص: «إن هذه الولادة الرهيبة لهي ولادة ثورة [...] وباريس التي تقاتِل هذا المساء تريد أن تقود غدًا. لا من أَجْل الحكم، ولكن من أَجْل العدالة. لا من أَجْل السياسة، ولكن من أَجْل الأخلاق، لا للسيطرة على البلاد، وإنما من أَجْل عظمتها.» وبالطبع، يبقى الأهم، الأعظم هو حصيلة النتاج الأدبي، العميق والمتنوِّع، والغني لغة وأسلوبًا وتخييلًا، وضَع صاحبه في قلب فورة أدبية داخل محيطه، وسريعًا خارجه حين تردَّد صَدى كتابته في الولايات المتحدة، وتوالى الرَّجع قويًّا بترجمة أعماله وقد تبنَّاها غاليمار، وأصبح كامو بنفسه صاحب سلسلة نَشر ضمنها، فاتخذ بذلك وَضْع الكاتب المرموق، الذي وإن غدًا أكثر التصاقًا بعالَمه الأدبي، لم يبتعد قيد أنملة عن قضايا عصره، فكان الكلَّ والفردَ نسيج وحده في آنٍ.

لذا قلنا في البداية بإن الرجل وقد تُوِّج بجائزة نوبل كان قد بلغ شأوًا بعيدًا في مساره الفكري والأدبي، ولو لم يتصيَّده الموت مبكرًا لمضى أبعد، خلافًا لمُناوئيه في الوسط الباريسي المُعادي له، ممن عَدُّوا مَنْحه الجائزة دليلَ وصوله إلى المحطة الأخيرة. جاء خطاب كامو أمام الأكاديمية السويدية ذا نبرة تاريخية وقوة كفاحية وإنسانية عالية. لم يكن خطابًا تقليديًّا بالمرة أَمْلَته المناسَبة، ويتجاوز بعدها، بل سِجلًا حافلًا بمُجْمَل الرؤية الفلسفية والإبداعية للرجل، وضَع فيها يده على أخطر ما في زمانه، متجاوبًا مع ما كان متوقعًا

منه، ويرد في الوقت نفسه على السِّجالات المعلَنة ضده، خاصة منها موقفه أو ما سُمِّي صَمْته تجاه الحرب الاستعمارية في الجزائر، وهو ابن هذا البلد، وكان رافضًا للعنف من أي مصدر جاء. هكذا، مثلًا، تعرَّضَت عبارته الشهيرة «أمام العنف أفضِّل أمي على العدالة.» لتحريف، وأصابته في مَقتل بسبب استغلال خصومه، بينما هو فاهَ بها في سياق حواره مع طلبة جامعة أوبسال، عقب انتهاء محاضرته (انظر النص في الكتاب). قال بالحرف: «في هذه اللحظة هناك من يلقي قنابل في تراموايات الجزائر. ربما توجد أمي بين الركاب، فإذا كانت هذه هي العدالة فأنا أفضِّل أمي عليها.»

يلتقي القارئ، في هذا التدوين، مع نصين أساسيين في حاشية العمل الفكري والنضالي وسِجِل دقيق لمنظومة المفاهيم الأدبية والمذاهب المُؤطِّرة لها مثل التيارات المصاحبة. وإذا كنت ممن يعتبرون أن مبادئ الكاتب، وهو عند كامو الفنان، توجد كما تُسْتَخلص أساسًا من صُلب عمله الفني، وليس من فُتات أقواله أو نصوصه الميتا-نصية، فإني أجد أن لهذه قيمتها التركيبية والمجوهرة لمجمل كتابات الكاتب، ولمواقفه في الحياة، فضلًا عن سيرته الحميمية. وعند فنان من عيار كامو، ارتبطَت الكلمة لديه بانخراط واعٍ في شئون وشجون عصره، تصبح للنصوص المُوازية قدرة الإضاءة والتزويد بأدوات تحليل وتأويل إضافية للأعمال الأدبية، لا غنى عنها أحيانًا. أحسب أن من سيقرأ، كما قرأتُ وأفدت، محاضرة أوبسال، الموالية للخطاب أمام أكاديمية السويد، واللذين آثَرْنا جمعهما في هذه الترجمة تحت عنوان واحد لارتباط سياقهما وانسجام وتعالُق قضاياهما؛ أحسب أنه واجدٌ نفسه أمام إحدى الخلاصات القليلة والغنية لثقافة وأدب حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، أولًا، وتركيب مفرَد للتيارات الصاخبة والهامسة للحقبة ذاتها، في قلبها الجدل حول الواقعية الاشتراكية، وموقف الكاتب، ووضع الكتابة بين أقطاب الجمال والحرية والالتزام، باختصار بين حدَّي الروح الإبداعية الطليقة وأي نَزعة أدبية مذهبية توجيهية. وسنرى كيف أن صاحب «الغريب» يعرض في مُحاضرة جامعة أوبسال بشمولية ونظر ثاقب، وأقل ما يمكن من السجالية — لا ننسى أنه كذلك كاتِب افتتاحيات، وذو قلم بتَّار — هذه العناصر جميعها بتفاعُل مع تاريخها وإوالياتها الخاصة، بقدر ما يقرنها بالزَّمن المعيش الذي تَبلوَرت فيه وأنتجها بشروط التاريخ الحي. لكن كامو، الفنان الحر، والملتزم والمُتمرِّد، أيضًا، على طريقته، يرفض الانصياع للشروط والقوانين، وينتصر لناموس الحرية، باعتباره الدستور الوحيد الملائم للفنان، وانطلاقًا منه تسن النواميس الأخرى، في مُقدِّمها أخلاقيَّاته التي ترعى مواقفه.

لنتأمل بعض الأقوال الذهبية الواردة في هذا المتن، من قبيل: «إن الفنان يُصنع من الذهاب والإياب الدائِبَين منه وإلى الآخَرين، في منتصف الطريق من الجمال الذي لا يمكن أن يتخلَّى عنه والجماعة التي لن يُنتزع منها. لهذا فالفنانون الحقيقيون لا يحتقرون أي شيء، ويُلزمون أنفسهم بالفَهم بدل إصدار الحكم، وهم إذا انحازوا لطرف في هذا العالَم، فليس إلَّا إلى المجتمع، أو بالعبارة العظيمة لنيتشه، حيث لن يسود أبدًا الحاكم بل المُبدِع، عاملًا كان أو مثقَّفًا.» أو قوله يعني الكتاب: «كيفما كانت نقائصنا الشخصية، فإن نُبْل مهمتنا سيتجذر دائمًا في التزامين يصعب الحفاظ عليهما: رفض أن نكذب حول ما نعرف، ومقاومتنا للاضطهاد.»

عديدة هي الأقوال التي سيحس معها القارئ أنها وهي كُتِبَت نصف قرن قبل اليوم تُلحُّ بحضورها، ودلالاتها واستدعاءاتها الآن أقوى من أي وقت مضى، خاصَّة ما يؤكد على دور الفنان وحريته والتزامه الضمني والحر معًا؛ أجل: «... إننا في قلب البحر، والفنان، شأن غيره، عليه أن يُجدِّف بدوره، بدون أن يموت ما أمكن، بمعنى أن يواصل العيش وهو يبدع.»

أظن أخيرًا، وهذا دافعي الفعلي لترجمة هذه المادة، أن أي فنان لا يمكن أن يتخلَّى عن دور ريادة أفكار التنوير والتجديد في الحياة، عن مهمات الإصلاح ومناهضة كل أشكال؛ الرِّدَّة، والاستبداد، والإذلال لكرامة الإنسان، والتسخيف للقيم الرمزية العليا، وقد عاش ألبير كامو وكَتَب من أَجْل هذه القيم، التي نحن اليوم في كل مكان من العالَم، وفي عالَمنا العربي خاصة، حيث بدأ يسود التخلي والاستسلام والاستجداء، في حاجة لإعادة ربط الصلة معها، والاستنارة بها، وإثارتها مجددًا في نقاشاتنا وسِجالاتنا، أيضًا، فهي ضرورية إبداعيًّا وأخلاقيًّا، وقَمينة بأن تَهدي المحيط الثقافي الأدبي إلى سواء ذلك السبيل الذي زاغ عنه أو يكاد، وعلى الله قصد السبيل.

أحمد المديني
باريس في ١ / ٩ / ٢٠٠٩م

خطاب السويد

(ألقاه كامو بالأكاديمية السويدية لدى تَسلُّمه جائزة نوبل للآداب في ١٠ ديسمبر (كانون الأول) ١٩٥٧م)

وأنا أتلقَّى الحظوة التي خصَّتْنِي بها أكاديميتكم الحرة، أحس بأن امتناني لكم لعلَى درجة من العمق حدًّا يدفعني إلى القول بأن هذه المكافأة تتعدَّى ميزاتي الشخصية. نعلم سلفًا أن كل إنسان، وكل فنان على الخصوص، يحب أن ينال الاعتراف، وأنا أيضًا. لكن، لم يَكُن بمقدوري الاطلاع على قراركم دون مقارَنة صداه القوي بما أنا عليه حقًّا. إذ كيف لشخص لم يغادر الشباب بعد، وغناه الوحيد في شكوكه وبعمل ما يزال في الورش، معتاد على العيش في وحدة شغله، أو في خلوات الصداقة؛ كيف لا ينتابه نوع من الرُّعب وقد زُفَّ إليه خبرٌ ينقله رأسًا، وهو وحيد ومنكفئ على نفسه، إلى قلب الضوء الصارخ؟ وبأي قلب بوسعه، يا تُرى، أن يتلقَّى هذا الشَّرف في وقت هناك كُتَّاب كبار في أوروبا قد أُخْرِسوا، ويَعْرِف مسقط رأسه [الجزائر] شقاءً متواصلًا؟

لقد سبق لي أن عشتُ هذا الاضطراب والقلق الداخلي، ولكي أستعيد السِّلم، لَزِمني إجمالًا أن أتوافق مع مصير سَخِي جدًّا. وبما أنني لم أكن قادرًا على الاعتماد على مُقدَّراتي وحدها، فإني لم أجد ما ألتمس منه العون إلا ما كان لي سندًا في أعتى الظروف طيلة حياتي؛ أعني: الفكرة التي أحمل عن فَنِّي ودَور الكاتب. واسمحوا لي فقط، وبشعور من الاعتراف والصداقة، أن أقول لكم، وبما أمكن من البساطة، ما هي هذه الفكرة.

مفادها أنني لا أستطيع أن أعيش شخصيًّا بدون فَنِّي، ولكني لم أَضَع أبدًا هذا الفن فوق كل اعتبار. وإذا ما كان لي ضروريًّا فلأنه لا ينفصل عن أحد، ويسمح بأن أعيش

كما أنا في مستوى الجميع. إن الفن عندي ليس متعة متوحدة، هو وسيلة لتحسيس أكبر عدد من الناس، بإعطائهم صورة امتيازية عن الأفراح والأتراح المشترَكة. بذا فهو يرغم الفنان على ألَّا ينعزل، ويخضعه للحقيقة الأكثر تواضعًا وكونية. فيما يتعلَّم مَن اختار وضع الفنان لشعوره بالاختلاف عن الآخَرين بأنه لن يغذِّي فنه، واختلافه، إلا وهو يعلن تشابُهه مع الآخَرين. إن الفنان يُصنع من هذا الذهاب والإياب الدائِبَين منه وإلى الآخَرِين، في منتصف الطريق من الجمال الذي لا يمكن أن يتخلَّى عنه والجماعة التي لن يُنتزع منها. لذا فالفنانون الحقيقيون لا يحتقرون أي شيء، ويُلزِمون أنفسهم بالفهم بدَل إصدار الحكم، وهم إذا ما انحازوا لطرف في هذا العالَم، فليس إلا المجتمع، أو بالعبارة العظيمة لنيتشه، حيث لن يسود أبدًا الحاكِم بل المُبدع، عاملًا كان أو مثقفًا.

وفي الآن عينه، لا ينفصل دور الكاتب عن الواجبات الصعبة، وبالتعريف فهو لا يمكن أن يوجد إلى جوار الذين يصنعون التاريخ، وإنما في خدمة مَن يتحملون وِزْره، وإلَّا، فسيبقى معزولًا ومحرومًا من فنه. وكل جيوش الاستبداد بملايين رجالها لن تخرجه من وحدته، خاصة إذا ما قرَّر أن يسبقها. في حين أن صَمْت سجين مجهول، معرَّض للإهانات في أقصى العالَم، كافٍ ليسحب الكاتب من المنفى، في كل مرة يستطيع فيها، على الأقل، أن يتوصَّل وسط امتيازات الحرية إلى عدم نسيان هذا الصمت، وإلى الإبقاء عليه بكل وسائل الفن. لا أحد منا مُؤهَّل لمثل هذه المهمة. لكن، وفي كل ظروف حياته، المدلهمة أو المريحة مؤقتًا، وسواء وهو في أغلال الاستبداد، أو يتمتَّع بحرية تعبير مؤقَّتة، فإن الكاتب يستطيع أن يستعيد شعور الجماعة الحية، شريطة أن يقبل، قدر المستطاع، التكليفين اللذين يَصنعان عظمة مهنته: خدمة الحقيقة، وخدمة الحرية. وبما أن هاجسه هو جَمْع أكبر عدد من الرجال، فهو لن يكتفي بالوهم والسُّخرة، اللتين يزرعان الوحدة حيثما هَيْمَنا. هذا، وكيفما كانت نقائصنا الشخصية، فإن نُبْل مهنتنا سيتجذَّر دائمًا في الْتِزَامين يصعب الحفاظ عليهما: رفض أن نكذب حول ما نعرف، ومقاومتنا للاضطهاد.

طيلة عشرين عامًا من تاريخ مهول، كنتُ فيه ضائعًا بلا أمل، مثل كل أفراد جيلي، في تقلُّبَات الزمن، وجدتُني هكذا مسنودًا بشعور غامض مفاده أن الكتابة هي اليوم شرف؛ لأن هذا الفعل يلزم، ويلزم بألَّا نكتفي بالكتابة وَحدَها. لقد كان يضطرني على الخصوص لأن أحمل، كما كنت، وحسب قواي، مع جميع من عاشوا التاريخ نفسه، ما تقاسَمْنَا من شقاء وأمل.

إن هؤلاء الرجال الذين وُلِدوا في بداية الحرب العالمية الأولى، وبلغوا سن العشرين في وقت مُتزامِن مع إقرار حُكم هتلر والمحاكمات الثورية الأولى، والذين واجهوا لاحقًا، لإكمال

تربيتهم، الحرب الإسبانية، والحرب العالمية الثانية، وعالَم معسكرات الاعتقال، وأوروبا التعذيب والسجون؛ إن على هؤلاء أن يُربُّوا أبناءهم وأعمالهم في عالَم مهدَّد بالدمار النووي. وأفترض أن لا أحد يمكن أن يطلب منهم أن يكونوا متفائلين، بل لَعلِّي أُشاطر الرأي في أن نفهم خطأ أولئك الذين طالَبوا، في نوع اليأس المُبالغ فيه، بحق الخيانة، وانضموا إلى عَدمِيَّات المرحلة، وهذا دون أن نَتوقَّف عن محاربتهم. بيد أن الأغلبية بيننا، في بلدي، وفي أوروبا، قد رفضت هذه العدمية، وَسعَت إلى البحث عن شرعية لها. وقد لَزِمها صُنْع فن للعيش في زمن الكارثة، لكي تُولَد مرة ثانية، وتُناضل بعد ذلك بوجه مكشوف ضد غريزة الموت المتواصلة في تاريخنا.

إن كل جيل يرى أن مهمته، بدون شك، هي أن يعيد بناء العالَم، وجيلي يعلم رغم هذا أنه لن يعيد هذا البناء. إلا أن مُهمَّته ربما أكبر. إنها تقوم على منع انمحاء العالَم. إن هذا الجيل، وَريث تاريخ فاسد حيث اختلطت الثورات الخاسرة، وتقنيات ضَرَبَها الجنون، والآلهة الموتى، والأيديولوجيات المنطفئة، وحيث سُلطات ضعيفة باتت قادرة اليوم على تدمير كل شيء، وتعجز عن إقناع أي كان، وحيث الذكاء انحط لدرجة تَحوَّل معها إلى عبد للكراهية والاضطهاد؛ هو جيل اضطر إلى أن يعمد، مع نفسه، وحوله، وانطلاقًا من إنكاراته وَحدَها، إلى إرساء ما يصنع كرامة العيش والموت، معًا. أمام عالَم مهدَّد بالتفكُّك حيث كبار مُحاكِمينا يُهدِّدون بأن يقيموا إلى الأبد ممالك الموت، يعرف هذا الجيل أن عليه في ضرب من السباق ضد الساعة أن يقيم بين الأمم سلامًا من دون استعباد، وأن يصالح من جديد بين الثقافة والعمل، ويعيد إبرام التحاف بين جميع بني البشر. ليس من المؤكَّد أنه سينجز هذه المهمة الهائلة أبدًا، لكن بيده الرهان المزدَوج للحقيقة والحرية، وإذا اقتضى الأمر يعرف كيف يموت دون كراهية من أَجْل رهانه. هذا الجيل هو من يستأهل التحية والتشجيع حيث وُجِد، خاصة حيث يضحِّي بنفسه. وعلى كلٍّ فإليه، وبعد موافقتكم الكاملة، أريد أن أحيل الشَّرف الذي جللتموني به.

هذا، وبعد أن تحدَّثتُ عن نُبل مهنة الكتابة، أكون في الوقت نفسه قد وضعتُ الكاتب في موقعه الصحيح، لا يملك من ألقاب إلا ما يتقاسمه مع رفاقه في النضال، هشٌّ لكن عنيد، ظالِم ومُولَع بالعدالة، يبني عمله بلا خجل ولا عجرفة أمام أنظار الجميع، مُوزَّع أبدًا بين الألم والجمال، ومدفوع أخيرًا كي يستخلص من ازدواجية كينونته الإبداعات التي يحاول بعنادٍ بناءها في الحركة المدمِّرة للتاريخ. من يستطيع، إذن، أن يأخذ منه الحلول الجاهزة والأخلاق الفاضلة؟ إن الحقيقة غامضة، وهاربة، وتبقى مَنالًا أمامنا. والحرية

خطرة، من الصعب عيشها بقدر ما هي مثيرة. وعلينا أن نسير نحو هذين الهدفين بعناء لكن بيقين، متأكِّدِين بأننا ننتصر على عجزنا في طريق ما أطوله. أي كاتب، عندئذٍ، سيجرؤ وبضمير حيٍّ أن يتولَّى العِظة؟ أما من جهتي، فأحتاج إلى القول مرة ثانية بأني لستُ من هذه الطينة. لم يسبق لي أن تخلَّيتُ عن النور، عن سعادة العيش، عن الحياة الحرة التي ترعرعتُ فيها. على أن هذه الغربة إذا كانت تفسر كثيرًا من هفواتي وأخطائي، فهي ساعدتني بدون شك لأن أفهم جيدًا حِرْفَتي، وتعينني دائمًا للوقوف بشكل أعمى إلى جانب كل هؤلاء الرجال الصامتين الذين لا يَقبلون في العالم الحياة التي كُتبت لهم إلَّا بثمن الذِّكْرى أو لحظات حرة ووجيزة من السعادة.

هكذا أعود لما أنا عليه حقًّا، إلى حدود مقدرتي، إلى ديوني، كما إلى إيماني الصعب، أحس أني أكثر حرية في أن أكشف لكم في الأخير سعة وسخاء التقدير الذي منحتموني؛ أكثر حرية لأن أقول لكم أيضًا بأنني أريد قبوله كتكريم ممنوح لكل الذين — وقد اشتركنا في معركة واحدة — لم ينالوا أي حظوة، بل على العكس ما عرفوا إلَّا الشقاء والتعذيب. يبقى لي، إذن، أن أشكركم من كل قلبي، وأن أعرب لكم علنًا، تعبيرًا عن امتناني الشخصي، عن الوعد السابق والقديم الذي يقطعه أي فنان حقيقي كل يوم على نفسه في صمت.

الفنان وزمانه

(نص المحاضرة التي ألقاها كامو، بالمدرج الكبير لجامعة أوبسال السويدية بتاريخ ١٤ ديسمبر (كانون الأول) ١٩٥٧م)

وُجِد في قديم الزمان حكيم صيني كان يلتمِس دائمًا في أدعيته أن تجنبه القدرة الإلهية العيش في حقبة مهمة. وبما أنَّنا لسْنَا حكماء، فالقدرة لم تُجنِّبْنا ذاك المصير، وها نحن نعيش حقبة مهمة. على كل حال، فهي لا تقبل أن نتمكَّن من التخلِّي عن الاهتمام بها، والكُتَّاب يعلمون اليوم ذلك. وهم إنْ تكلموا تعرَّضوا للنقد وهوجموا، وإنْ تواضَعوا لزموا الصمت، ولن يخاطبهم أحد إلا عن صمتهم، ليُلَاموا بصخب.

وسط هذا الضجيج، لا يستطيع الكاتب أن ينعزل بنفسه ليواصل تأمُّلاته والصور الغالية عليه. فحتى الآن، ظل الامتناع عن الكلام، بشكل أو بآخر، ممكنًا في التاريخ. الذي لم يكن يوافق كثيرًا ما يصمت أو له أن يتحدث عن شيء آخر. أما اليوم فقد تَغيَّرت الأمور، والصمت ذاته بات شأنًا مخيفًا. إذ انطلاقًا من اللحظة التي عُدَّ فيها الصمت نفسه اختيارًا، يُعاقَب عليه أو يُجازى، فقد أصبح الفنان، أحبَّ أو كره، مُقلِعًا (Embarqué). وهذا تعبير أكثر دقة من قولنا ملتزمًا. فهو ليس التزامًا إراديًّا من قِبَل الفنان، وإنما بالأحرى خدمة عسكرية. وكل فنان هو اليوم مُقلِع في مركب زمنه، عليه أن ينصاع لذلك، حتى ولو شمَّ الزَّفر، وأن الرقباء على محابيس المركب كُثر، وأن هذا الأخير لا يبحر في الاتجاه الصحيح.

إننا في قلب البحر، والفنان، شأن غيره، عليه أن يُجدِّف بدوره، بدون أن يموت ما أمكن، بمعنى أن يواصل العيش ويُبدِع.

وما هو في الحقيقة أمر سهل، وأنا أتفهَّم لِمَ يأسف الفنانون على رفاهيتهم القديمة. فالتغيير نوعًا ما عنيف. أكيدٌ، فقد وُجِد دائمًا في سِيرك التاريخ الشهيدُ والأسد، الأول يَتحفَّز بمواساة أبدية، والثاني بتغذية تاريخية طازجة. بيد أن الفنان حتَّائذٍ ظل في وضع فُرجة، يُغَنِّي من أجل لا شيء، لنفسه، وفي أحسن الأحوال ليشجع الشهيد ويصرف الأسد قليلًا عن شهيته. أما الآن، فهو العكس، بعد أن انتقل الفنان إلى السِّيرك. تبدَّل صوته، بأن أصبح أقلَّ اقتناعًا.

بوسعنا أن نرى ما يمكن للفن أن يخسره جرَّاء هذا الجبر الدائم. اليسر أولًا، والألوهية المنبعثة من أعمال موزار. نفهم أفضل النزعة الساهمة والعنيدة لأعمالنا الفنية، قلقها واندحارها المفاجئين. ونقول بأنَّنا سنتوفَّر هكذا على عدد من الصحفيين أكثر من الكُتَّاب، ومن هُواة الرسم أزيد من واحد كسيزان، وأخيرًا على خزانة من القصص الحب والجنس، حيث الرواية البوليسية تأخذ مكان «الحرب والسلم» [لتولستوي]، أو [لستندال] . بالطبع بالإمكان دائمًا مواجَهة هذه الحالة بالتباكي الإنساني، أن نصبح ما أراد ستيبانوفيتش أن يكون عليه بالقوة في رواية «المَمْسوسون» (١٨٧٢م) [لدوستويفسكي]. ولنا أن ينتابنا، مثل هذه الشخصية، بعض الحزن، وإن لم يُغيِّر من الواقع شيئًا. أما من وجهة نظري، فمن الأفضل أن نحسب حساب الزمن، بما أنه يتطلب ذلك بشدة، وأن نعترف بهدوء بأن عهد الأساتذة الأعزاء، والفنانين الباهرين، والنوابغ، قد ولَّى. أن تبدع اليوم معناه أنك تبدع في خطر. كل إصدار هو فعل، فِعل يعرض لأهواء قرن لا يرحم شيئًا. والمسألة ليست معرفة هل هذا مُضِر بالفن أو لا. المسألة بالنسبة للذين لا يستطيعون العيش بدون الفن وما يعنيه، هي فقط معرفة كيف بالإمكان وسط شرطة عديد الأيديولوجيات (والكنائس، أيُّ وحدة هذه!)، الحفاظ على الحرية الغريبة للإبداع.

لا يكفي في هذا الصدد القول بأن الفن مُهدَّد من قِبل قوة الدول. ففي هذه الحالة يبدو المُشكِل بسيطًا: إما أن يقاوِم الفنان أو يستسلم. المشكِل أعقد من هذا، وأشد هلاكًا، بمجرَّد ما نعي بأن المعركة تجري داخل الفنان نفسه. إن كراهية الفن التي يعطي عنها مجتمعنا أقوى الأمثلة ليست بفاعليتها القصوى اليوم إلَّا لأنها محمولة من الكُتَّاب أنفسهم. كان شك الفنانين الذين سبقونا يمس موهبتهم، أما فنَّانو اليوم فشكُّهم يمس مدى ضرورة فَنِّهم، وإذن، وجودهم ذاته. فلو كان راسين [١٦٣٩–١٦٩٩م] موجودًا سَنتَنا هذه (١٩٥٧م) لاعتذر عن كتابة مسرحيته Bérénice عوض الدفاع عن l’Edit de Nantes [مرسوم الملك هنري الرابع لإنهاء الاقتتال بين الكاثوليك والبروتستانت، ومهد لِلَائكية (العلمانية)، نظام فصل الدين عن الدولة في فرنسا، ٣٠ أبريل ١٥٩٨م].

إن لتساؤل الفنان هذا حول الفن أسبابًا عِدة، لن نُبقي إلا أعلاها. يمكن شرحها في أحسن الأحوال بالانطباع الذي قد يخامر الفنان المعاصر بأنه يكذب أو يتكلم عن لا شيء، إنْ هو لم يدخل في حسابه مصائب التاريخ. ذلك أن ما يطبع عصرنا، في الواقع، هو انبثاق الجماهير من وضعيتها البئيسة أمام الحساسية المعاصرة. ونحن نعلم أن هذه الجماهير موجودة، في حين ملنا إلى تجاهلها. وإذا ما علمنا فليس مردَّ ذلك إلى أن النخب الفنية وغيرها قد غدت أفضل، كلا، وإنما لأن الجماهير صارت أقوى، وتمنع أن ننساها.

هناك أسباب أخرى، وبعضها أقل لياقة، لشرح استقالة الفنان. وهي على كلٍّ تذهب إلى الهدف ذاته: تثبيط الإبداع الحر بالتعرُّض لمبدئه الجوهري، الذي هو إيمان الفنان نفسه. يقول إمرسون [الباحث والشاعر الأمريكي] (١٨٠٣–١٨٨٢م) بعبارة بديعة إن «خضوع إنسان لنبوغه الشخصي لهو الإيمان بامتياز». وأضاف كاتب أمريكي آخَر من القرن التاسع عشر: «طالما ظل المرء وفيًّا لنفسه، فالكل سيشاطره الرأي؛ الحكومة، المجتمع، الشمس أيضًا، القمر والنجوم». أين منا اليوم من هذا التفاؤل العظيم، والفنان في أحسن الأحوال يخجل من نفسه وامتيازاته، لو ملكها وعليه أن يجيب قبل كل شيء عن السؤال الذي يطرح: هل الفن تَرَف وهمي؟

١

أول جواب مشرِّف يمكن تقديمه هو الآتي: بالفعل، يحدث أن يكون الفن ترفًا وهميًّا. فعلى سطح المركب نستطيع دائمًا أن نتغنَّى بالمجرَّات، فيما المحابيس يُجدِّفون ويَذوبون في قَبْو المركب. بإمكاننا دائمًا تسجيل الحوار المتحذْلِق الدائر فوق مُدرَّجات السِّيرك بينما الضحية تُسحق تحت أنياب الأسد. ومن الصعب جدًّا الاعتراض بشيء على هذا الفن الذي عرف نجاحات باهرة في الماضي، اللهم إلا إن الأمور تغيَّرت قليلًا، وأن عدد المحبوسين والشهداء قد زاد فوق مساحة المعمور بشكل مهول. وأمام الكمِّ الهائل من البؤس، فإن هذا الفن إن أراد أن يتواصل كَتَرفٍ فعليه القبول بأن يتحوَّل إلى كذبة.

لنتساءل، سلفًا، عن أي شيء تكلَّم؟ فهو إن تطابَق مع ما يطلبه المجتمع في غالبيته، فسيكون بلا مردود. وإن رفض ذلك بعماء، إذا ما قرر الفنان الانعزال في حلمه، فهو لن يُعبِّر سوى عن رفضه. عندئذٍ سنتوفر على إنتاج أناس لاهِين، ونحويين شكليين، يفضي في كلتا الحالتين إلى فَن منقطع عن الواقع الحي. ونحن منذ قرن نعيش في مجتمَع ليس حتى مجتمع المال (فالمال والذَّهب قد يثيران شهوات جسدية)، ولكن ذلك الذي للرموز المجرَّدة

للمال. إن مجتمع التجار يمكن تعريفه بوصفه المضمار الذي تختفي الأشياء فيه لفائدة العلامات. وحين تقيس طبقة اجتماعية ثروتها لا بما تملك من أراضٍ وتكنز من ذهب، وإنما بعدد أرقام عمليات المبادَلات، فمعناه أنها تُقدِم بنفسها على جعل المُخاتَلة في قلب تجربتها وعالمها. إن مجتمعًا قائمًا على العلامات لهو في جوهره مجتمع مصطنع حيث الحقيقة الجسدية للإنسان تصبح مخدوعة. لن نستغرب عندئذ أن يختار هذا المجتمع كعقيدة له أخلاقًا من مبادئ شكلية، وأن يكتب كلمات الحرية والمساواة على السجون كما على معابده المالية. بيد أنه لا يمكن تعهير الكلمات بلا ثَمن. كما لا تُوجَد قيمة استبيحت اليوم مثل قيمة الحرية. وثمة عقول جيدة (لقد فكرت دائمًا بوجود نوعين من الذكاء، الذكيِّ منه والغبيِّ) أن هذه القيمة ما هي إلا عائق في وجه التقدُّم الحقيقي. وقد أمكن لتُرَّهات كهاتِه أن تنتشر؛ لأن المجتمع التجاري جعل من الحرية على مدى مائة سنة استخدامًا حكرًا عليه وأحاديًّا، واعتبرها بمثابة حق أكثر منها كواجب، ولم يخشَ من وضْعِها غير مرة وكلما استطاع حرية مبدأً في خدمة اضطهاد فِعْلِي. وإذن، ما العجب في كون هذا المجتمع لم يطلب من الفن أن يكون أداة للتحرُّر، وإنما تمرينًا بدون نتيجة، ومجرَّد تسلية؟ هكذا وجَدْنا بشرًا عديدًا بهموم مادية فقط، وأحزان غرامية، يُقبِل طيلة عشرات السنين على الروائيين المتحذلقين، والفن الأكثر سخفًا، هذا الذي قال عنه أوسكار وايلد، وهو يفكر في نفسه قبل أن يعرف السجن، بأن الرذيلة الكبرى هي أن تكون مصطَنعًا.

وهكذا وجدْنَا، أيضًا، صُنَّاع الفن (انتبهوا أني لم أقل الفنانين بعدُ) في أوروبا البورجوازية قبل وبعد ١٩٠٠م، يَقْبلون اللامسئولية؛ لأن المسئولية تفترض قطيعة منهكة مع مجتمعهم (الذين قاطعوا فعلًا؛ هم: رامبو، ونيتشه، وستريندبرغ، ونعلم أي ثَمن أدَّوْا). إلى هذه الحقبة يعود تاريخ نشوء نظرية الفن للفن، والتي ليست سوى اعتناق هذه اللامسئولية. الفن للفن، تسلية فنان مُتوحِّد، هذا بالضبط الفن المُصطنَع لمجتمع شكلاني ومجرَّد. ومصيره المنطقي هو فن الصالونات، حيث يتغذَّى الفن الشكلي من الحذلقات والمجرَّدات وينتهي إلى تدمير كل حقيقة. وفيما تُبهِج بعض الأعمال أفرادًا مُعيَّنين، فإن غيرها فَجَّة كثيرة تفسد عديدين. والنتيجة أن الفن يتشكَّل بمعزل عن المجتمع وينقطع عن جذوره الحية. وتدريجيًّا، فإن الفنان، حتى المحتفَى به جدًّا، يغدو وحيدًا، أو على الأقل لا تعرفه أمته إلا عن طريق الصحافة واسعة الانتشار، أو الراديو، يعطيان عنه فكرة مُرضية ومُبسَّطة. كل ما تخصص الفن إلا أصبح من الضروري إشاعته. وسيتهيأ لملايين الناس أنهم عرفوا هذا الفنان الكبير أو ذاك لاطلاعهم عَبْر الصُّحف على هوايته في تربية الطيور أو

كون زواجه لا يستمر أكثر من ستة أشهر. وأعظم شهرة اليوم هي أن تُمحِّض الإعجاب أو تَتعرَّض للكراهية دون أن يقرأك أحد. على كل فنان يطمح للشهرة في مجتمعنا معرفة أن ليس هو من سيشتهر ولكن شخصًا آخر تحت اسمه، سيفلت منه في نهاية المطاف، وربما أن يقتل ذات يوم الفنان الحقيقي فيه.

كيف نستغرب، والحالة هذه، أن كل ما أُبدِع من لائق في أوروبا التجارية للقرن التاسع عشر والعشرين، في الأدب مثلًا، قد نهض ضد مجتمَع زمنه! وبوسعنا القول إنه إلى مَشارف الثورة الفرنسية كان الأدب الممارَس في مجمله أدبَ ترضية. وانطلاقًا من اللحظة التي استقر فيها المجتمع البورجوازي، وليد الثورة، سوف يظهر، على العكس، أدب التمرُّد. سيتم عندنا مثلًا التَّنكُّر للقيم الرسمية، إما مِن حَمَلة القيم الثورية، والرومانسيين على طريقة رامبو [الشاعر الفرنسي ١٨٥٤–١٨٩١م]، أو من المحافظِين على القيم الأرستقراطية، خير من يمثلهم فنِّيًّا [الشاعر والمسرحي الفرنسي Alfred de Vigny 1797–1863] وبلزاك [الروائي الفرنسي صاحب الكوميديا الإنسانية، ١٧٩٩–١٨٥٠م] في كِلتا الحالتين، الشعبية والأرستقراطية، اللذين هما مصدر كل حضارة، سينخرطان ضد زيف زمانهما.

بَيْد أن هذا الرفض المتواصل والمُصمَت أمسى مصطنَعًا بدوره، وأدَّى إلى ضرب من العقم. إن تيمة الشاعر الملعون، المولود في مجتمع تجاري (أحسن من يمثله الشاعر شترتون Chatterton «شاعر إنجليزي، ١٧٥٢–١٧٧٠م») تقوَّت في صورة حُكْم مُسبَق انتهَت إلى القول بأنه لا يمكن لك أن تصبح فنانًا عظيمًا إلا إذا وقفتَ ضد مجتمع زمنك. لقد كانت تسمية «الشاعر الملعون» مشروعة حين عَنَتْ أن الفنان الحقيقي لا يتوافق مع عالَم المال، ليغدو المبدأ زائفًا حين تقرر أن الفنان لا يصبح قائم الذات إلا وهو ضد كل شيء على العموم. هكذا تطلع كثير من شعرائنا ليصبحوا ملاعين، وأشقياء إن لم يفلحوا في ذلك، وهم يبغون الإعجاب والاستنكار في آن واحد. وبالطبع، فالمجتمع بحكم أنه اليوم إما مُتعب أو لا مبالٍ، لا يصفِّق إلا صُدفة، ومن ثمَّ لا يتوقف مثقف زماننا عن التصلُّب ليعظم. لكن، وبكثرة ما يرفض كل شيء، وصولًا إلى تقليده الفني، يتوهَّم الفنان المعاصر أنه يخلق قواعده الخاصة، لينتهي به الأمر إلى الاعتقاد بأنه إله. ليعتقد بعدُ في قدرته على خَلْق حقيقته هو. ولن يُخلَق بمعزل عن مجتمعه سوى أعمال شكلية أو مجرَّدة، مثيرة في حد ذاتها كتجارب، لكن مفتقرة إلى الخصوبة القرينة بالفن الحقيقي، الذي من طَبْعه التجميع. ولنختم نقول: إنه سيوجد من الفرق بين التدقيقات والتجريدات المعاصرة، وبين عمل تولستوي أو موليير بقدر ما يُوجَد بين المعالَجة المحسوبة لقَمح غير مرئي، والأرض السميكة بأخاديدها المحروثة نفسها.

٢

يمكن للفن هكذا أن يكون فنًّا وهميًّا. ولن نستغرب إذن أن وُجد أناس أو فنانون أرادوا الرجوع إلى الوراء والعودة إلى الحقيقة. من هذه اللحظة، أنكروا أي حق للفنان في الوحدة، أعطوه كموضوع، لا أحلامه وإنما الواقع المعيش، الذي يعاني منه الجميع. هؤلاء الأشخاص، وإيمانًا منهم بأن الفن للفن، مواضيع وأسلوبًا، أبعد من فَهْم الجمهور، أو لا يُعبِّر في شيء عن واقعها، فإنهم أرادوا من الفنان التعبير عن ومن أَجْل الجمهور العريض. بأن يُترجِم آلام وسعادة الجميع بلغة الكل، وأن يكون مفهومًا كونيًّا. وكتعويض عن هذا الوفاء المُطلَق للواقع سيحصل على التواصل التام بين جميع بني البشر.

إن مثال التواصل الكوني لهو في الحقيقة مَرام كل فنان عظيم. وخلافًا للحكم المسبق السائر، إن كان هناك مَن ليس له الحق في الوحدة، العزلة، فهو الفنان بالذات. لا يمكن للفن أن يكون مونولوجًا، والفنان المتوحِّد مجهول بذاته، وهو حين يدعو إلى المستقبل فليؤكِّد نزوعه العميق. وإذ يعتبر الحوار مستحيلًا مع معاصريه الصم أو السَّاهين، تراه يدعو إلى حوار متكاثر مع الأجيال.

لكن، ومن أَجْل أن يتكلم عن الجميع وكل شيء، فينبغي أن يتكلَّم عمَّا يعرفه جميع الناس، والواقع المشترَك بيننا. عن البحر، والأمطار، والحاجة، والرغبة، عن مُصارعة الموت، فهذا ما يجمعنا. إننا نتشابه فيما نراه جميعًا، فيما نتألم له. والأحلام تتغير حسب الأفراد، أما واقع العالَم فهو وطننا المشترَك. من هنا فإن طموح الواقعية مشروع؛ لأنه مرتبط بعمقٍ بالمغامَرة الفنِّية.

وإذن، لنكن واقعيين، أو بالأحرى لنحاول ذلك لو أمكن. فليس أكيدًا أن للكلمة معنًى، وليس مؤكدًا أن الواقعية حتى وهي مأمولة ممكنة. لنسأل أولًا هل الواقعية الخالصة ممكنة في الفن. استنادًا إلى أقوال روَّاد الحركة الطبيعية في القرن الماضي فهي إعادة الإنتاج الدقيقة للحقيقة، فيصدق على الفن ما يصدق على التصوير الفوتوغرافي بالنسبة للرسم: الأول يعيد الإنتاج فيما الثاني يَنتَقي. لكن، ما تراه يُعاد إنتاجه؟ وما هي الحقيقة أو الواقع؟ فأفضل الفوتوغرافيات ليست بالرغم من ذلك إعادة إنتاج مُطلَقة، غير واقعية كليًّا. أي شأن أكثر واقعية، مثلًا، في عالمنا أكثر من حياة إنسان، وهل أفضل من فيلم واقعي لنراها تعيش أمثل؟ إنما بأية شروط يُصبِح هذا الفيلم ممكنًا؟ بشروط خيالية خالصة. يلزم بالفعل افتراض كاميرا مثالية مُثبتة ليلًا ونهارًا على هذا الشخص، وهي تُسجِّل حركاته بدون انقطاع. وستكون النتيجة شريطًا يتطلب عرضُه حياة إنسان، ولا

يستطيع مشاهدته إلا جمهور قابل ليضيع حياته كي يهتم تخصيصًا بتفاصيل وجود كائن آخر. ومع هذه الشروط ذاتها فإن هذا الفيلم صَعْبَ التَّخيُّل لن يكون واقعيًّا، وذلك لسبب بسيط هو أن واقع أو حقيقة حياة إنسان لا تُوجَد دائمًا حيث هي. توجد في حيوات أخرى تعطي شكلًا لحياته، حيوات أفراد محبوبين، ينبغي تصويرهم بدورهم، وكذا أشخاص مجهولون، أقوياء وبؤساء، من مواطنيه. شرطة، ومُدرِّسون، رفاق مناجم، وأوراش، دبلوماسيون، ودكتاتوريون، مصلحون دينيون، فنانون يَخلُقون أساطير لتوجيه سلوكنا، وأخيرًا ممثلون للصدفة المهيمنة على أكبر حياة منظمة. وإذن، لا يوجد إلا فيلم واقعي واحد، ممكن، هذا عينه المعروض بلا توقُّف أمامنا بواسطة جهاز غير مرئي على شاشة العالَم. والفنان الواقعي الوحيد سيكون هو الله، هذا إن كان موجودًا. أما الفنانون الواقعيون الآخَرُون فهم حتمًا غير أوفياء للواقع.

لذلك، فإن الفنانين الذين يرفضون المجتمع البورجوازي وفَنَّه الشكلي، الذين يريدون الكلام عن الواقع، عنه فقط، يُوجَدون في طريق مسدود بضراوة. يريدون أن يكونوا واقعيين ولا يستطيعون. يريدون إخضاع فَنِّهم للحقيقة ولا يمكن وَصْف هذه دون القيام بانتقاء يخضعها إلى أصالة الفن. إن إنتاج السنوات الأولى من الثورة الروسية يُبيِّن لنا هذا المنعطف. وما أعطتناه روسيا وقتئذٍ مع بلوك Blok [ألكسندر١٨٨٠–١٩٢٠م]، والشاعر الكبير باسترناك Pasternak [بوريس١٨٩٠–١٩٦٠م]، كذلك مع مايكوفسكي Maikovski [فلاديمير١٨٩٣–١٩٣٠م]، وإيسِّنين Paiessennine [سيرجي١٨٩٥–١٩٢٥م]، والروائيين الأوائل للأسمنت والفولاذ، مختبر بديع للأشكال والتيمات، انشغال خصب، وطفرة مجنونة من الأبحاث. إنما لزم الاستخلاص وقتئذٍ والقول كيف يمكن أن تكون واقعيًّا والحال أن الواقعية كانت مستحيلة. ذلك أن الدكتاتورية، هنا وفي كل مكان، كانت قد حسَمَت أَمْرَها بقوة: الواقعية بالنسبة إليها ضرورية أولًا، ثم هي، ثانيًا، مُمكِنة، شريطة أن تصبح اشتراكية. ما هو يا تُرى معنى هذا المرسوم؟

معناه كونه يعترف صراحة أنه لا يمكن إعادة إنتاج الواقع بدون إنجاز اختيار، ويرفض نظرية الواقعية كما صِيغت في القرن التاسع عشر. ولا يبقى أمامها سوى العثور على مبدأ اختيار ينتظم حوله العالَم. وهو يَعثُر عليه لا في الحقيقة التي نعرف، وإنما الحقيقة التي ستحدث، أي في المستقبل، إذ من أَجْل إعادة إنتاج حَسنة لما هو قائم ينبغي رسم ما سيصبح. بعبارة أخرى فإن الموضوع الحقيقي للواقعية الاشتراكية هو بالذَّات ما لا حقيقة له بعدُ.

إنه لَتناقُض عجيب، لكن أَلَم يكن تعبير الواقعية الاشتراكية نفسه متناقضًا؟ وإلا كيف يمكن عمليًّا وجود واقعية اشتراكية بينما الواقع ليس كله اشتراكيًّا؟ لا في الماضي ولا في الحاضر بما يلزم. أما الجواب فبسيط: أن يتم الاختيار مِن واقع اليوم أو أمس ما يهيئ ويخدم المدينة الفاضلة للمستقبل. هكذا سوف يُعمد إلى نفي وإدانة ما ليس اشتراكيًّا في الواقع، ومن جهة ثانية إلى تمجيد كل ما هو كذلك وسيصبحه. سنَجْنِي من هذا حتمًا فنًّا للدعاية (البروباغاندا)، بالناس الأخيار والأشرار، وخزانة وَردِيَّة، منقطعة شأن الفن الشَّكلِي عن الواقع المركَّب والحي. في النهاية، لن يصبح هذا الفن اشتراكيًّا بقدر ما لن يغدو واقعيًّا.

بذا، فهذه الاستاطيقا التي ابتغَت الواقعية مطلبًا تتحوَّل إلى مثالية جديدة، لهي عقيمة بالنسبة لفنان حقيقي، شأنها شأن المثالية البورجوازية. وما إبراز الواقع بجلاء في مرتبة عالية إلا لتصفيته بشكل أنجع. هنا يتقلَّص الفن إلى لا شيء؛ إنه يخدم، وبخدمته يمسي خادمًا. ووحْدَهم الذين سيتجنبون وصْف الواقع، سيُسَمَّون واقعيين وسيُمجَّدون، فيما الآخرون سيتعرضون للرقابة بتصفيقات الأوائل. والشهرة التي كان عمادها في المجتمع البورجوازي، أن يكون الكاتب مقروءًا أو بشكل ضعيف، ستعتمد في المجتمع الشمولي (التوتاليتاري) على مَنْع الآخَرين من أن يُقرءوا. هنا، أيضًا، سيتَشوَّه الفن الحقيقي، أو يُكَمَّم، وسيستحيل التواصل الكوني بسبب من أرادوه حاميًا أنفسهم.

سيكون من الأيسر إزاء فَشَل كهذا؛ الاعتراف بأن الواقعية المُسمَّاة اشتراكية واهنة الصلة بالفن العظيم، وأن على الثوريين، لمصلحة الثورة، البحث عن استاطيقا أخرى. فيما يصرح المدافعون عنها أنه لا يُوجد أي فن ممكن بعيدًا عنها، فيما أعتقد بعمق أنهم غير مقتنعِين بهذا، وقرروا إخضاع القيم الفنية لزامًا لقيم العمل الثوري. لو كان هذا الكلام يُصرَّح به بوضوح لسَهُل النقاش. فبإمكاننا احترام التنازل العظيم لدى أناس يُعانون بشدة من المفارَقة القائمة بين شقاء الجميع والامتيازات المرتبطة أحيانًا بمصير فنَّان، والذين يرفضون المسافة الشاسعة التي تفصل بين مَن يخنق صوتَهم البؤسُ، وعلى العكس منهم الذين يَتهيَّأ لهم التعبير دائمًا. نستطيع عندئذٍ فَهْم هؤلاء الناس، ومحاولة محاورتهم، بالقول، مثلًا، بأن القضاء على حرية التعبير ليست ربما الطريق السليم للانتصار على الاستعباد، وبأنه في انتظار التحدث باسم الجميع فمن السُّخْف نَزْع حق التكلم للبعض على الأقل. نعم، على الواقعية الاشتراكية الاعتراف بقرابتها، بتوأمتها للواقعية السياسية. فهي تُضحِّي بالفن من أَجْل غاية أجنبية عنه، ولكنها في سُلَّم القيم يمكن أن تظهر رفيعة.

إجمالًا، فهي تلغي الفن مؤقتًا لإقامة صرح العدالة أولًا، وعندما ستستَتِبُّ هذه في مستقبَل غير محدَّد سوف يبعث الفن. هكذا يطبق على أشياء الفن القاعدة الذهبية للذكاء المعاصر المعتمدة منطق أنه لا إمكانية لصنع عِجَّة بيض إلا بكَسْر البيض، بَيْدَ أن هذا المنطق الراجح لا يجب أن يَستبِدَّ بنا، فلا يكفي كَسْر آلاف البيض لصُنع عُجَّة جيدة، وليس بعَدد القواقع المكسَّرة تُقدَّر خبرة الطباخ. على العكس، فإن الطَّبَّاخين الفَنِّيين لزماننا مَدعُوُّون أن يخافوا من إسقاط طبقات البيض أكثر ممَّا رغبوا، وعندئذٍ فإن عجَّة الحضارة لا تتماسك أبدًا، والفن لن يبعث. ليست البربرية مؤقَّتة أبدًا، لا يحسب حسابها، ومن الطبيعي أن تمتد إلى أنماط السلوك. عندئذٍ نرى كيف تُولَد من شقاء ودماء البشر آداب قيمة لها، وسُمعة طيِّبة، ولوحات فوتوغرافية ومسرحيات لأرباب العمل تَحل فيها الكراهية محل الأديان. هنا يبلغ الفن أوج تفاؤله في القيادة، أسوأ ترف بالضبط، وأنكى أنواع الكذب.

أَوَنستغرب لهذا؟ إن حُزن البشر لَهُو موضوع من الضخامة حدًّا لا يستطيع أحد أن يقترب منه، اللهم أن يكون مثل كيتس [John Keats، الشاعر الإنجليزي الكبير١٧٩٥–١٨٢١م من أكبر ممثلي الرومانسية الإنجليزية] بلغ من الحساسية حدًّا حتى قيل إنه كان بمقدوره أن يلمس الألم نفسَه. وهو ما نراه حين يخوض أدب موجَّه في تقديم المواساة الرسمية لهذا الحزن. لقد تظاهَر خداع الفن للفن بتجاهُل الألم وتحمَّل بِذَا مسئوليته، لكن الخداع الواقعي إذا ما تحمل الاعتراف بشقاء الحاضر للبشر، فهو يخونه بفداحة، مُستعمِلًا إياه لإثارة سعادة آتية لا يعلم عنها أحد شيئًا، تسمح بكل المخادَعات. ومع ذلك، فإن الإستاطيقَتَين [مُثنَّى إستاطيقا] اللتين تَواجَهَتا طويلًا، تلك الداعية إلى الرفض الكُلِّي لما هو راهن، والأخرى المُحرِّضة ضد كل ما ليس راهنًا؛ إنهما ينتهيان رغم كل شيء إلى الالتقاء بعيدًا عن الواقع حول خداع واحد، وفي القضاء على الفن، فأكاديمية اليمين تتجاهل بؤسًا تستعمله أكاديمية اليسار. لكن، وفي كلتا الحالتين، يَستفحِل البؤس بتزامن مع إلغاء الفن.

٣

هل علينا استخلاص أن الخداع هو جوهر الفن نفسه؟ أقول على العكس بأن الأوضاع التي تحدَّثتُ عنها إلى الآن ليست خداعات إلا بقدر ما لا علاقة لها تُذْكَر بالفن. فما هو الفن، إذن؟ ما هو بالشأن البسيط، بكل تأكيد، ومن الصعب أكثر معرفته وسط صراخ عديد البشر المعاندين في تبسيط كل شيء. يراد، من جهة، أن تكون العبقرية بديعة ومتوحدة، ومن جهة ثانية يطلب منها أن تشبه الجميع، ومن أسف فالواقع أكثر تركيبًا مما يظن،

وهذا ما عبَّر عنه بلزاك في عبارة واحدة: «العبقرية تشبه الجميع، ولا أحد يشبهها». كذلك الفن الذي ليس شيئًا بدون الواقع، والذي بدوره قليل قيمة بدون الفن. وبالفعل، كيف يُمكِن للفن أن يَستغنِي عن الواقع، وكيف يخضع له؟ إن الفنان يختار موضوعه بقدر ما هذا يختاره. إن الفن — نوعًا ما — تمرُّدٌ ضد العالم بما فيه من هارب وغير مكتمل: إنه لا يقترح شيئًا إلا ما يعطي شكلًا آخَر لواقع مضطر، بالرغم، للحفاظ عليها؛ لأنها مصدر شعوره. بهذا الصَّدَد فنحن كلنا واقعيون ولا أحد، في آنٍ. فما الفن رفضٌ تامٌّ، ولا قبول كلي بالموجود. هو رفض وقبول معًا؛ ولذا لا يمكن أن يكون إلا تمزقًا مستمرًّا، متجددًا. والفنان يوجد دومًا ضمن هذا الالتباس، عاجزًا عن إلغاء الواقع، وهو في الآن مدفوع لمُعارضَته في وجهه الناقص أبدًا. فمن أَجْل رَسْم طبيعة مَيِّتة، ينبغي أن يتواجَه رسَّام وتفاحة. وإذا لم تكن الأشكال لتَتحقَّق من غير ضوء العالم، فهي تضيف بدورها لهذا الضوء. إن الكون الحقيقي الذي بجماله يثير الأجساد والتماثيل ليتلقَّى منها ضوءًا ثانيًا يثبت الذي في السماء. وهكذا فالأسلوب العظيم يوجد في منتصف الطريق بين الفنان وموضوعه.

لا يتعلق الأمر، إذن، بمعرفة هل على الفن أن يهرب من الواقع أو يخضع له، ولكن بأي نسبة لكي لا يتبخر في السحب، أو بالعكس يتعثَّر بنعالٍ من رصاص. هذا مشكل يفضُّه كل فنان كما يحس به، وحسب استطاعته. وكلما كان تَمرُّد الفنان قويًّا ضد حقيقة العالم، جاء كبيرًا ثقل الواقع الذي سيقيم توازنه، بيْدَ أنه ثقل لا يمكن أن يخنق الوحدة الضرورية للفنان، أبدًا. وكلما كبرت ثورة الفنان ضد واقع العالم، جاء أكبر ربما ثقل الواقع الذي عليه أن يعيد توازنه. على أن هذا الثِّقل لن يخنق أبدًا ضرورة الوحدة بالنسبة للفنان.

إن العمل الأكثر رفعة سيكون دائمًا، كما في التراجيديات الإغريقية، وعند ملفيل [هرمان ١٨١٩–١٨٩١م]، وتولستوي [١٨٨٣–١٩٤٥م] أو موليير [١٦٢٢–١٦٧٣م]، ذلك الذي يصنع توازن الواقع والرفض الذي يواجه به الإنسان هذا الواقع، كل واحد منهما يثير الثاني في انبثاق متواصِل هو ما يميز الحياة الفرحة والمتمزِّقة. هنا ينبجس، من بعيد لبعيد، عالَم جديد، مختلف عن عالَم كل يوم وهو ذاته في الآن عينه، خصوصي لكن كوني، مليء بمخاوف بريئة تثيرها لبضع ساعات قوة وعدم رضا العبقرية. شيء من هذا القبيل، وليس هو كذلك، ما العالَم بشيء، والعالَم هو الكل، هذه هي الصرخة المزدوجة والمتكرِّرة لكل فنان حقيقي، الصرخة التي تبقيه واقفًا، والعينان دومًا مفتوحتان، والتي، من بعيد لبعيد، توقظ لدى الجميع في قلب العالم النائم الصور الهاربة والمُلحَّة لواقع نتعرف عليه دون أن نكون قد التقينا به أبدًا.

كذلك، فإن الفنان وهو أمام القرن الذي يعيش فيه لا يستطيع أن يشيح عنه، ولا أن يضيع فيه. فهو إن أشاح سيتكلم في الفراغ، ولكن، وفي الحالة المعاكسة، وبحدود اتخاذه لهذا القرن مادة، فهو يُعلِن عن وجوده الخاص كموضوع، ولا يستطيع أن يخضع له كليًّا. بعبارة أخرى، ففي اللحظة التي يختار فيها الفنان أن يتقاسَم مصير الكل، عندئذٍ يؤكِّد الفردَ فيه. ولن يَقدِر على الفِكاك من هذا الالتباس. يأخذ الفنان من التاريخ ما بوسعه أن يراه بنفسه، أو يتألَّم منه بنفسه كذلك، مباشرة أو بشكل غير مباشر، أي الراهن بالمعنى الدقيق للكلمة، والناس الذين يعيشون اليوم، وليس التقرير عن هذا الراهن في مستقبل غير منظور من الفنان الحي. أن تحكم على إنسان معاصر بِاسم إنسان غير موجود بعدُ، فهذا دور النبوءة. أما الفنان، فليس بوسعه إلا أن يقدِّر الأساطير التي تُقترَح عليه حسب انعكاسها على الإنسان الحي. نحن نعلم أن النبي، الديني أو السياسي، قادر أن يحكم مُطلقًا وهو لا يَتورَّع عن ذلك، أما الفنان فلا يستطيع. فلو حَكم مطلقًا، لقسَّم الواقع بين الخير والشر بدون أي تمايزات، وهنا سيصنع الميلودراما. وهدف الفن، على العكس، ليس أن يشرع أو يسود، هدفه أولًا أن يفهم. نعم، يسود أحيانًا من شدة الفهم، لكن لا يوجد أي عمل عبقري قام على الكراهية والاحتقار، ولذا تجد الفنان في خاتمة مَساره يسامح عِوَض أن يُدين. هو ليس حَكَمًا ولكن مُسوِّغ. إنه المحامي الدائم للمخلوق الحي لأنه حي. يدافع حقًّا عن محبة القريب لا محبة البعيد الذي يحط قيمة الإنسانية في صورة التربية الدينية للمحاكم، بل العمل العظيم هو ما ينتهي إلى خَلْق التشويش في أذهان كل القضاة. بواسطته يعطي الفنان، في آن واحد، الاعتبار لأرفع إنسان، وينحني أمام أعتى المجرمين. كتب أوسكار وايلد [١٨٥٤–١٩٠٠م]، وهو في السجن: «لا يوجد في السجن شخص واحد من الأشقياء المحبوسين معي في هذا المكان البئيس ممن ليس على صلة رمزية مع سرِّ الحياة.» أجل، فسرُّ الحياة هذا يلتقي مع سِرِّ الفن.

اعتقد كُتَّاب المجتمع التجاري على مدى خمسين عامًا، وباستثناءات قليلة، أنهم قادرون أن يعيشوا لامسئولية سعيدة. وقد عاشوا فعلًا، ثم ماتوا وحيدين، كما عاشوا. أما نحن كُتَّاب القرن العشرين فلن نكون أبدًا وحيدين. بل علينا أن نعرف، على العكس، بأننا لن نستطيع الفرار من البؤس الجماعي، وأن مبررنا الوحيد، لو وُجد، هو أن نتكلم حسب قدراتنا لأولئك الذين ليس بإمكانهم ذلك. إنما علينا فعله من أَجْل ما يعانون في هذه اللحظة، كيفما كانت عظمة البلدان والأحزاب التي تضطهدهم، في الماضي والحاضر، فلا يوجد عند الفنان سَفَّاحون جيدون. من هنا تجد الجمال، اليوم أيضًا، بل اليوم خاصة،

لا يمكن أن يخدم أي حزب، إنه لا يخدم على المدى البعيد أو الوجيز، إلا الألم أو حرية الإنسان. الفنان الملتَزِم الوحيد هو ذاك الذي — ومن غير أن يرفض المعركة — لا يقبل على الأقل الانضمام إلى الجيوش النظامية، أَعْنِي وَضْع المُقاتِل المستقل. هنا فالدرس الذي يجده في الجمال، لو استخلص بنزاهة، ليس درس الأنانية بل الأخوة القاسية. بهذا التصور لم يستعبد الجمال الإنسان أبدًا. بل على العكس، ومنذ آلاف السنين، وفي كل يوم، كل الثواني، خفف من عبودية الملايين، وأعتق البعض منهم أحيانًا.

ونحن بصدد الختام، ربما كنا نلمس هنا عظمة الفن، في التوتر الدائم بين الجمال والألم، محبة الناس وجنون الإبداع، الوحدة غير المحتملة والحشد المتعب، الرفض والقبول. نراه يمشي بين هاويتين، النَّزَق والدعاية. في هذا الخط الفاصل الذي يتقدم فيه الفنان فإن كل خطوة تُعدُّ مغامَرة، بل خطرًا مهولًا، والذي بالرغم من أنه يحتضن وحده حرية الفن. وهي حرية صعبة وتُشبه انضباط النُّسك، أي فنان حقًّا سينكر هذا؟ وهل هناك من سيدَّعي إعلان كونه في مستوى هذه المهمة الملحة؟ إنها حرية تفترض عافية القلب والجسد، وأسلوبًا يشبه قوة الروح ومواجهة متحفزة. وككل حرية فهي محذور مستمر، مغامَرة مُنهكة، ولذا نهرب اليوم من المَحذور كما نهرب من الحرية اللازمة لنرتمي في كل أنواع الاستعباد، ونحصل في الأقل على رفاهة الروح. لكن، ما هو الفن إن لم يكن مغامَرة؟ وأين يوجد مُبرِّره؟ كلَّا، الفنان الحر، شأن الإنسان الحر، ليس إنسان الرَّفَاهة. الفنان الحر هو الذي يخلق بتعب شديد نظامه بنفسه. وكلما انعتق ما يريد تنظيمه، جاءت قاعدته دقيقة، وأكد حريته. هناك عبارة لأندري جيد [١٨٦٩–١٩٥١م] كثيرًا ما أيدتُه فيها رغم ما قد تثير من سوء تفاهم: «يعيش الفن من الإكراه ويموت من الحرية.» وهذا صحيح، من دون أن نستخلص بأن الفن يقبل أن يُوجَّه. أبدًا، الفن لا يعيش إلا بالإكراهات التي يفرضها هو على نفسه، بينما يموت من ضغط سواها. وبالمقابِل، فإن يخضع لإكراه ذاته فسينساق إلى الهذيان ويتسخَّر للظلمات. عندئذٍ، فإن الفن الأبلغ حريةً، والأشد تمردًا، سيمسي الأكثر كلاسيكية؛ سوف يتوَّج الجهد الأكبر. وطالما أن مجتمعًا وفنَّانيه لا يُصادقون على هذا الجهد الطويل والحر، وما داموا مأخوذين بالتَّسليات أو بالشَّكليات، بلعب الفن للفن، أو عِظات الفن الواقعي، فإنهم سيبقون في العدمية والعقم. بكلامنا هذا فنحن نقول إن النهضة اليوم تتوقف على شجاعتنا وإرادتنا في التنوير.

بلى، إن هذه النهضة مِلك أيدينا. وإنه ليتوقَّف علينا نحن أن يُقْدِمَ الغرب على ربط عرى جديدة للحضارة بعد أن قُطِّعت بضربة سيف بتراء. ومن أَجْل هذا نحتاج إلى كل

المَخاطر وأعمال الحرية . لا يتعلق الأمر هنا بمعرفة ما إن كنا باتباعنا لخطى العدالة سنحافظ على الحرية، وإنما بمعرفة أنه بدون الحرية لن نحقق شيئًا وأننا سنضيِّع في آن واحد عدالة المستقبل والجمال القديم. إن الحرية وحْدَها ما يَسحَب الناس من العزلة، والسخرة، وهي لا تنشر جناحيها عاليًا إلا فوق حشد من العزلات. والفن، بسبب هذا الجوهر الحر الذي حاولت تعريفه، يجمع هنا حيث يفرِّق الاستبداد. لا عجب والحالة هذه أن يكون العدوَّ الذي تُسدَّد إليه كل أشكال الاضطهاد، ولا غرابة منذئذٍ إن كان الفنانون والمُثقَّفون الضحايا الأوائل لنُظم الطغيان الحديثة. إن الطغاة يعرفون أنه يُوجد داخل العمل الفني قوة التحرُّر، والتي ليست غامضة إلا لمن يفتقدون حِس التَّعبُّد. كل عمل عظيم يجعل وجه العالم أجمل وأغنى، هنا السر كله. لن تكفي آلاف المعتقلات والقضبان للتشويش على شهادة الكرامة المثيرة هاته.. لذا ليس حقيقيًّا أن بالإمكان ولو مؤقتًا إيقاف الثقافة لإعدادِ أُخْرَى جديدة، فلا أحد يُوقِف الشهادة الدائمة للإنسان عن بُؤسه وعظَمَته، لا نُوقف عملية التنفس. لا ثقافة بدون ميراث، ولا نستطيع كما لا ينبغي أن نرفض شيئًا من موروثنا، ميراث الغرب. وكيفما كانت أعمال المستقبَل فستحمل كلها السر ذاته، ومصنوعة من الشَّجاعة والحرية، مُغذَّاة بجرأة آلاف الفنانين من كل القرون وجميع الأمم. نعم، حين يبيِّن لنا الطغيان الحديث أن الفنان، حتى وهو منفرد في حرفته، يبقى العدو العمومي، فهو على حق. بيد أنها بهذا المذهب تكرِّم عَبْره وجه الإنسان الذي لم يستطع أي شيء إلى الآن سحقه.


هنداوي